

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Lucas Loro Piano

**PARA ONDE ISSO VAI ME LEVAR:
IMPROVISACÃO EM COMPOSIÇÃO**

Porto Alegre
2021

Lucas Loro Piano

**PARA ONDE ISSO VAI ME LEVAR:
IMPROVISACÃO EM COMPOSIÇÃO**

Projeto de Graduação em Música, habilitação específica em Música Popular, apresentada ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientador(a): Prof. Ana Luisa Fridman

Porto Alegre
2021

CIP - Catalogação na Publicação

Piano, Lucas Loro
Para Onde Isso Vai Me Levar / Lucas Loro Piano. --
2021.
37 f.
Orientadora: Ana Luísa Fridman.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto
Alegre, BR-RS, 2021.

1. Composição Musical. 2. Improvisação. 3.
Territórios Idiomáticos. 4. Música Territorial. I.
Fridman, Ana Luísa, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, em especial ao meu pai José e minha mãe Elizete, por me darem força e não medirem esforços para que eu tivesse as melhores condições possíveis durante meu período de graduação.

À UFRGS, a todos os professores e colegas por tornar possível esse curso, no qual tive muitas experiências positivas que levarei para a vida.

Um agradecimento especial à minha orientadora, a professora Ana Fridman, que me ajudou muito nesse tempo, sempre agregando e me motivando a seguir em frente, e sempre trazendo alegria mesmo em um período tão complicado.

RESUMO

Este trabalho busca apresentar uma proposta composicional elaborada a partir da improvisação. Primeiramente, será apresentada a ideia de música a partir de um determinado território musical, e posteriormente, a forma pela qual a improvisação será pensada, onde alguns princípios da improvisação livre servirão como guias. Serão apresentadas também maneiras pelas quais composições podem ser trabalhadas. A partir disso, apresentarei algumas músicas que compus utilizando essa proposta, junto com um pequeno relato da minha experiência com cada composição.

Palavras-chave: Improvisação, Composição musical, Territórios Idiomáticos, Música Territorial

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| FIGURA 1 - Modulações Geométricas..... | 19 |
| FIGURA 2 - Motivo Melódico de “Nuvem de Chuva”..... | 22 |
| FIGURA 3 - Primeiro Motivo Melódico..... | 23 |
| FIGURA 4 - Segundo Motivo Melódico..... | 23 |
| FIGURA 5 - Parte “A” Completa..... | 23 |
| FIGURA 6 - Motivo Melódico Inicial da Parte “B”..... | 24 |
| FIGURA 7 - Parte “B” Completa..... | 24 |
| FIGURA 8 - Motivo Rítmico..... | 26 |
| FIGURA 9 - Motivo de Milonga..... | 27 |
| FIGURA 10 - Início do Tema da Parte “A”..... | 28 |
| FIGURA 11 - Frase de Violão Solo..... | 28 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1.INTRODUÇÃO..... | 8 |
| 2.OBJETIVOS..... | 10 |
| 3.FENOMENOLOGIA DO OBJETO MUSICAL..... | 10 |
| 4.TERRITÓRIOS EM MÚSICA E IMPROVISAÇÃO..... | 12 |
| 5.METODOLOGIAS E PARÂMETROS DA IMPROVISAÇÃO..... | 14 |
| 6.METODOLOGIAS E PARÂMETROS PARA COMPOR ATRAVÉS DA IMPROVISAÇÃO..... | 16 |
| 6.1.Prática Diária..... | 16 |
| 6.2.Sorteio de Tonalidades..... | 17 |
| 6.3.Improvisação por LOOP..... | 18 |
| 6.4.Modulações Geométricas..... | 19 |
| 6.5.Intervenções Melódicas..... | 20 |
| 6.6.Interação Entre Diferentes Metodologias..... | 21 |
| 7. ONDE AS COMPOSIÇÕES CHEGARAM..... | 21 |
| 7.1.Nuvem de Chuva..... | 21 |
| 7.2.Início de Outono..... | 22 |
| 7.3.Improvisasamba..... | 25 |
| 7.4.Chamamento à Milonga..... | 26 |
| 8.CONCLUSÃO..... | 28 |
| 9.REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 31 |
| 10.ANEXOS..... | 32 |

1. INTRODUÇÃO

Minha história com improvisação começou com o blues, acompanhando o estudo da guitarra. A partir do momento que comecei a entender um pouco mais do assunto, comecei a gostar ainda mais. Pode-se dizer que o estudo do blues tem um bom grau de importância no estudo da guitarra, pois normalmente é tratado como introdução ao mundo do improviso. O blues apresenta uma simplicidade estrutural, sendo composto em 8 ou 12 compassos, com 3 acordes, e podendo ser improvisado utilizando apenas uma escala pentatônica, porém, o estado de espírito, ou o que é comumente chamado de “feeling” presente no blues é algo totalmente único. Não precisam muitas notas para fazer um improviso em blues ser bom, basta apenas ter o “feeling”. Como herança disso para o meu estudo de improvisação, busco carregar uma liberdade, tendo como base o material disponível para a elaboração das minhas próprias frases. Esse procedimento, que contém alguns fundamentos da livre improvisação, corre contra uma corrente muito comum e muito válida, principalmente no estudo de jazz, onde se estudam padrões melódicos. A partir de frases prontas, se elabora o improviso. Desde 2017, ano que comecei minha graduação, minhas experiências com improviso vem se tornando cada vez mais intensas. Participei de diversos workshops e festivais de música. Destaco aqui minha participação na edição de 2020 do FIMUCA (Festival Internacional de Música em Casa), onde participei do curso de Harmonia e Improvisação, que foi coordenado por Turi Collura e contou com a participação do guitarrista Nelson Faria. Além do festival, fiz cursos da plataforma Fica a Dica Premium, na qual Nelson Faria é um dos professores.

Consegue-se fazer uma simples assimilação entre frases musicais como sentenças, onde a somatória dos motivos geram um tema ou um improviso e a soma de palavras forma uma sentença. Todas essas formas de pensar e estudar improvisação estão ligadas à idiomas, ou seja, estilos e formas musicais. Rogério Costa, no artigo “A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze” (2012), relaciona a ideia de idioma com a ideia de território de Deleuze: “O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos...A territorialização é o ato

do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meios tornados qualitativos” (DELEUZE Apud COSTA, 2012, p. 63). A maneira mais comum de improvisação em música popular, e também o foco deste trabalho, é moldada em cima de territórios, porém, há uma maneira não territorial de pensar improvisação, que é a improvisação livre. A improvisação livre tem como linha de pensamento a fuga de formas e componentes estilísticos, mas a partir disso surge uma dúvida: a falta de território, em improvisação, não seria considerada um território também? O intuito da improvisação livre é ter a liberdade para vagar pelos territórios já existentes sem a necessidade de se prender a eles e assumir uma forma, porém, baseado nas minhas experiências com improvisação livre, percebo que a falta de regras poderia se transformar em uma nova regra. Isso me ajuda a questionar: essa falta de regra, e essa busca intensa pela falta de regras, não seria considerada uma regra também? E por que isso não é considerado território, se existe uma cobrança que pode resultar em um conjunto de obras com características comuns? De certa maneira, ao ouvirmos uma improvisação livre, percebemos características que a tornam uma improvisação livre, colocando-a em uma “caixinha” das improvisações livres, classificando-a como um idioma. Todavia, idiomas em música costumam ser relacionados à forma, e não à experiência estética. Quando pensamos em experiência estética, logo lembramos do que Platão define como a filosofia do belo, mas, estética (do grego *aesthesis* = sensível), pode ser considerada uma experiência perceptiva, “Ninguém põe em dúvida que a experiência estética diga respeito primariamente à sensibilidade... Nós nos confiamos sempre ao veredicto da sensibilidade: o criador para julgar a obra acabada; o espectador para julgá-la bela” (Dufrenne, 2008, p. 90). Ao pensar em estética dessa maneira, poderíamos classificar improvisação livre a partir de uma série de fatores que mexem com o nosso sentido de maneira comum. Apesar de ser uma discussão interessante, não é o objetivo deste trabalho classificar a livre improvisação. Vamos focar na parte da improvisação a partir de um território, mas utilizaremos a comparação da filosofia de Deleuze e a livre improvisação feita por Rogério Costa como inspiração para desenvolver uma forma de pensar em improvisação dentro de determinados territórios, utilizando como base alguns ideais da livre improvisação.

Partindo dessa ideia, vamos buscar formatos de improvisação dentro de territórios que não utilizamos antes, por exemplo, a improvisação que não se baseia apenas no uso de escalas. Buscaremos estabelecer uma relação com o campo da composição, utilizando algumas ideias do que é chamado de improviso, porém, partindo para uma abordagem formal.

2. OBJETIVOS

O objetivo deste trabalho é partir para uma abordagem diferente de improvisação dentro de territórios, usando alguns princípios da livre improvisação e aplicando-os aos materiais disponíveis dentro de uma forma estabelecida. Sabe-se que a improvisação livre tem como principal ideia a fuga de estruturas e formas pré-estabelecidas, deixando evidente sua fundamentação a partir do desejo, da escuta e da interação. São esses ideais que serão utilizados para formar esse modelo de improvisação abordado aqui. Basicamente, a fusão dessas duas vertentes de improvisação será dada da seguinte forma: o músico transitará livremente e conduzirá da maneira que achar melhor seu improviso, levando em consideração seu desejo, a interação com o meio e a escuta, porém, deverão ser respeitados os materiais disponíveis e a forma pré-estabelecida da música. O resultado esperado é que o improviso trará algumas surpresas, uma vez que o objeto musical gerado a dele seja completamente espontâneo no que diz respeito ao lado “espiritual” e dinâmico.

3. FENOMENOLOGIA DO OBJETO MUSICAL

Pode-se dizer que, tanto na improvisação quanto na composição, contar uma história é uma de suas possibilidades. A forma como a música caminha vai definir a maneira como ela causa impacto nos ouvintes. O objeto musical, que é o resultado da organização dos materiais, tanto melódica quanto harmonicamente, pode trazer consigo um roteiro, oriundo de uma sequência de conteúdos, pensados ou não de maneira teórica. Do ponto de vista técnico, existe uma explicação para cada fenômeno, baseado em relações tonais, rítmicas, e assim por diante. Porém, se

tratando de arte, ressaltamos a importância do sentimento e do estado de espírito do compositor/improvisador na hora de fazer música. Schaeffer diz o seguinte sobre a relação criada a partir disso:

O objeto musical é o objeto da linguagem estabelecida entre o compositor e o ouvinte. Esta linguagem, que é musical, é sempre regida pelo fenômeno da dominante, por meio de uma melodia, que descreve um caminho com relações harmônicas em uma tonalidade estabelecida (Schaeffer, 1952: 126–127).

Para Schaeffer, o fenômeno da dominante e o modo como ele é usado, é o que traça o rumo da música e o que aproxima o compositor do ouvinte. Em improvisação, a espontaneidade no processo pode apresentar caminhos por vezes mais ou menos assertivos, sendo assim, o resultado será um caminho sinuoso ora condizente com os parâmetros impostos pela estrutura pré definida para o improviso, e ora errôneos se analisados por um ponto de vista técnico. Trajetos considerados “estéreis” tendem a ter uma duração menor, devido ao fato de entrarem em discordância com o proposto inicialmente. Para explicar isso Costa diz:

Na realidade o tempo de permanência de um mesmo objeto musical depende de uma série de fatores constitutivos que vão determinar se este objeto é fecundo para transformações sem perder sua identidade ou se o seu tecido é estéril e se esvai rapidamente. Neste contexto as atitudes do músico podem ser basicamente de dois tipos: a resposta (que é uma espécie de sintonia com os elementos constantes do objeto) pela qual ele se integra no objeto vigente transformando-o por dentro, e a proposta, através da qual ele propõe novos rumos para a performance e estabelece pontes com os novos objetos vindouros. O advento de propostas pode ou não ocasionar mudanças de rumo. Na realidade o espírito da resposta e da proposta são complementares. Trata-se simplesmente de uma questão de grau. (COSTA, 2003, p.152-154)

Na composição, por se tratar, em princípio, de uma forma de fazer musical com tempo diferido, caminhos imprevisíveis normalmente não são cogitados, uma vez que o compositor tem a intenção de demonstrar controle do objeto musical, uma vez que o mesmo, nesse caso, não está sendo feito em tempo real. Se fizermos uma relação com o fenômeno da dominante falado por Schaeffer, podemos ter como conclusão que na improvisação esse fenômeno surge de maneira espontânea em tempo real, criando um objeto musical, e adicionado com o que foi dito por Costa, esse objeto será durável ou não dependendo da resposta ou da proposta do músico. Pode-se também dizer que uma improvisação é formada por uma sequência de propostas que o músico tem para a música. Basicamente, durante a

improvisação, o músico vai experimentando uma série de elementos que vão gerando novas propostas, que às vezes dão errado e às vezes dão muito certo.

Na composição por outro lado, as respostas e propostas do compositor são pensadas e repensadas, uma vez que se têm tempo para isso. Além do mais, a margem de tempo que o compositor tem para moldar sua peça é muito maior, uma vez que ele tem espaço para erros e ajustes antes de performar ou distribuir o resultado final. Pode-se também fazer uma micro assimilação entre o conceito de resposta dado por Costa e o que é popularmente chamado de motivo e proposta com as partes de uma música. Assim pode-se dizer um motivo vai sendo trabalhado e vão se criando respostas para isso, e quando surge a necessidade de uma mudança mais brusca, entra uma nova proposta, que dá origem à uma nova parte. Vale ressaltar, que dentro da própria citação de Costa, nem sempre uma nova proposta vai ocasionar uma mudança de rumo, o que significa também que nem sempre uma nova proposta vai resultar em uma nova parte.

4. TERRITÓRIOS EM MÚSICA E IMPROVISACÃO

Para entrar no assunto de territórios em música e improvisação, precisamos primeiro entender o que será considerado território. Deleuze e Guattari definem desta forma: “O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os ‘territorializa’. O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos...A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meios tornados qualitativos” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.122 e 124). Tendo como base esse conceito de território, pode-se criar uma relação com a música a partir do seguinte questionamento: o que seria território em música? Como dito por Deleuze, um território é um conglomerado de meios e ritmos que passaram por uma territorialização, ou seja, esses meios e ritmos se moldaram de forma a ter coisas em comum, tornando-os parte de um mesmo local, de um mesmo grupo. Isso em música é comumente associado à ideia de música com forma definida. Em uma escala de grandeza, do maior para o menor, temos os Territórios, dentro deles, temos os meios, que são conteúdos musicais. A maneira como eles são organizados resulta em um idioma, e a somatória disso tudo resulta em um sistema.

Cada formato estilístico, ou idioma estabelecido, de música possui elementos em comum, logo, partindo dessa relação com Deleuze, pode-se considerar que cada formato estilístico é um território. Costa ainda faz uma relação com a evolução do jazz no seguinte trecho:

A tendência de qualquer plano é se territorializar e se desterritorializar contínua e alternadamente. Na improvisação se dá o mesmo processo e aí é que podem surgir os idiomas. Para entendermos melhor este tipo de operação, examinemos de forma resumida, o caso da “evolução” no jazz. Trata-se, na realidade, de um processo de transformações sucessivas de um plano rumo à territorialização. (COSTA, 2012, p. 63).

Sabendo então o que está sendo considerado como território musical, precisamos também pensar em como aplicar uma improvisação dentro disso. Como já foi dito anteriormente, um território musical é um grupo de músicas com características comuns, como sistema e estética (nesse caso, partindo da ideia de Platão) concordante. Isso já limita, e muito, os materiais que podem ser utilizados para uma improvisação, mas vale ressaltar que a partir desses materiais, as possibilidades ainda são enormes. Isso nos traz ao modelo de improvisação mais comum em música popular, que surgiu a partir da improvisação no jazz. No mesmo artigo que foi utilizado para a construção dessa ideia de território musical, Costa descreve:

Na superfície de captura (Fundamento) se dá o registro e o controle, a sistematização, a escolástica, os modelos. Aqui se explicita um território. É o reino das cópias corretas. Todos querem tocar como Charlie Parker, aprender suas técnicas, seus padrões, seus procedimentos. É quando se fundam as escolas para “ensinar” a improvisação. A estratificação toma a forma de metodologia. É o caso de algumas escolas de jazz formuladas para ensinar (e vender) modelos. Não é necessariamente negativa. Num ambiente de cultura popular, muitas vezes o importante é se manter dentro do território (COSTA, 2012, p. 63).

Territórios são, portanto, o lugar em que diversos conteúdos musicais se enquadram. Esses conteúdos são territorializados de acordos com suas características, sendo assim, dentro de um território estão conteúdos com algum tipo de proximidade.

5. METODOLOGIAS E PARÂMETROS DA IMPROVISACÃO

Existem diversas formas de improvisar em música, e muitas delas estão ligadas a um território musical, ou seja, diferentes territórios musicais exigem diferentes formas de pensar em improvisação. Logo, pode-se destacar o modelo de improvisação utilizado no jazz, que serve como molde para grande parte da música popular do século XX em diante, e a livre improvisação, que tem como um dos objetivos evitar regramentos e ter liberdade para transitar entre os diversos territórios musicais. Para a elaboração deste estudo, será levada em consideração uma forma de improvisar que tem ideais da livre improvisação aplicados a uma estrutura definida, como a de jazz, por exemplo.

A improvisação em jazz, atualmente, utiliza, dentro de diversos pensamentos, relações harmônicas, escalares e intervalares para a criação de novos objetos musicais, como frases ou motivos melódicos. Não pode ser descartada a importância desse pensamento, porém, não é apenas disso que a música é feita. Maria Teresa A. de Brito, comenta sobre isso na sua tese “Por uma educação do pensamento: novas estratégias de comunicação”, onde diz:

Apesar de que a produção musical, em sua diversidade, apresenta estruturas organizadas a partir de sistemas assimilados, reconhecidos e reproduzidos pela maioria dos sujeitos envolvidos, é importante atentar para o fato de que o grau de estabilidade adquirido por um ou outro sistema de criação musical não deve (nem pode) ser confundido com a Música, ela mesma. (BRITO, 2007, p. 55).

A partir disso, surge a necessidade de buscar uma maneira de pensar e fazer improvisação que traga equilíbrio entre estruturação e liberdade, com a intenção de imergir sem perder a estabilidade que a estrutura propõe. Para isso, alguns pensamentos da improvisação livre se tornam fundamentais na busca por essa constância. Como complemento, é válido também considerar um parâmetro básico da improvisação, utilizado por Hannan, a intenção explícita de propósito:

Mesmo que a ideia geral seja tentar criar novos materiais para a composição por meio de processos improvisatórios ou através da experimentação de formas livres de montagem do material, Hannan sugere que deve existir uma formulação explícita do propósito, podendo ser modificada se for julgada como ineficaz; (2015 ALIEL et. al, p.3)

A não permanência estrutural existente na livre improvisação traz consigo a possibilidade de liberação de pensamentos muitas vezes suprimidos durante uma improvisação regrada, tais como: liberdade dinâmica, métrica, tonal, entre outros, o que faz com que se torne muito mais evidente as intenções e sentimentos expressos pelo intérprete na hora de improvisar. O pianista Bill Evans, conhecido pela sua genialidade e maneira única de explorar sonoridades, buscava ter essa liberdade permitida pela improvisação. Por ser precursor de outras grandes referências da área do jazz, e por ter estudo na área erudita, a autonomia de Evans surgia através da procura por repetir, o que grandes compositores eruditos fizeram.

Evans sentia que esses grandes compositores gostavam da liberdade da improvisação e a sensação de liberdade foi uma das razões pelas quais ele se inclinou para o lado do jazz, ao invés de se tornar um pianista de concertos eruditos. (MURRAY 2011).

Após elaborada a ideia de uma improvisação a partir de uma forma definida, porém com ideais da livre improvisação, precisa-se pensar em uma maneira de colocar isso em prática. Vale ressaltar que, por ser guiada por uma forma já definida previamente, que poderá ser de qualquer território musical, alguns elementos servirão como base na condução do improviso. Primeiramente, a forma deve ser respeitada, junto com os campos tonais que são formados dentro da música base para improvisar. Por ser uma improvisação feita em cima de uma estrutura, deve-se considerar o fato de que o improviso não surge do zero, assim como na improvisação livre. Relações tonais e métricas continuarão existindo, porém, com grau de importância reduzido perante a pensamentos que envolvem sentimentos e emoções. Não queremos dizer que as notas de uma escala não deverão ser respeitadas, e sim que elas devem ser tocadas de maneira que o intérprete não pense em suas funções dentro da harmonia, logo, nesse modelo, pensar em tocar uma nota por ela se relacionar “bem” com o acorde tocado não a torna melhor do que qualquer outra nota tocada intencionalmente.

6. METODOLOGIAS E PARÂMETROS PARA COMPOR ATRAVÉS DA IMPROVISACÃO

A seguir, serão relatados os modelos utilizados por mim para composição de músicas, utilizando a improvisação como meio de elaborar ideias. Ao longo do processo de criação e desenvolvimento deste trabalho, percebeu-se o surgimento de cinco práticas diferentes que podem ser utilizadas para compor através da improvisação. Vale ressaltar que as composições relatadas posteriormente neste trabalho, surgiram a partir do uso dessas técnicas.

6.1. PRÁTICA DIÁRIA

Ao longo do período de elaboração do trabalho, e a partir de conversas com a orientadora Ana Fridman, surgiu a ideia de uma prática diária que trabalhasse composição através da improvisação. Essa técnica tem como objetivo tornar as práticas, tanto de improvisação quanto de composição, em algo natural ao músico, uma vez que a prática diária desses dois elementos fazem com que o músico explore constantemente e continuamente esses universos, e da mesma forma, permite que o músico transite livremente e crie coisas novas.

Como se trata de uma prática diária, é necessário que o músico separe um tempo todos os dias para isso. Não necessariamente significa que devem ser passadas horas nessa prática, inicialmente foi trabalhado com 15 minutos diários, e a meta era compor algo nesse tempo, e mesmo que o resultado obtido não seja agradável, o importante aqui é praticar.

Esse exercício ajuda o músico a se conhecer melhor, ajudando na percepção de tendências individuais e no reconhecimento de processos mais comuns que o indivíduo que está praticando utiliza para compor. O objetivo desse exercício não é compor coisas complexas e prontas, e sim trabalhar com pequenas ideias que podem ser complementadas posteriormente se o músico gostar ou não.

Para a realização deste trabalho, essa prática assumiu um papel importantíssimo, e grande parte das composições apresentadas aqui surgiu em

momentos em que esse exercício estava sendo praticado, quando surgiram pequenas ideias que foram registradas por meio de gravações de áudio pelo celular, além da escrita da melodia cifrada em partitura. Em outro momento, foram elaborados arranjos para as composições que mais agradaram.

6.2. SORTEIO DE TONALIDADES

Para a realização desse exercício, recomenda-se que o músico tenha de alguma forma todas as tonalidades disponíveis sem que se saiba qual/quais vão ser trabalhadas. No caso deste trabalho, foram escritas todas as tonalidades (maiores e menores) disponíveis entre uma oitava em um papel, resultando em 24 possibilidades. O papel foi recortado de forma que cada possibilidade ficasse em um pedaço separado. Esses pedaços de papel foram colocados em um copo descartável. Um ponto interessante nesse exercício, por se tratar de um sorteio, é a imprevisibilidade da/das tonalidades serão utilizadas. Podem ser utilizadas mais do que uma tonalidade para fazer uma composição.

Durante a realização deste trabalho, essa técnica foi trabalhada utilizando uma, duas e três tonalidades, solicitando-se que algumas pessoas retirassem um papel do copo (pode-se utilizar familiares ou colegas quarto, ou pode o próprio compositor fazer isso), e o objetivo era compor uma música que passasse pela/pelas tonalidades sorteadas. Essa técnica pode ser adicionada dentro da prática diária. Quando são trabalhadas mais de uma tonalidade, modulações pouco trabalhadas, como de terças e segundas, podem aparecer, causando uma grande diferença nas armaduras de clave, permitindo que se saia da zona de conforto, que normalmente são os tons vizinhos, e se explore novos caminhos e novas maneiras de “caminhar”, principalmente com a harmonia. A primeira vez que essa ideia foi utilizada foi no primeiro semestre da disciplina de Harmonia C, ministrada pelo professor Julio Herrlein, onde foi exigida uma atividade de composição em dois tons. Para realizar essa tarefa, solicitei que uma pessoa (não musicista) escolhesse duas tonalidades e um número de 1 a 12, que serviria como base para a fórmula de compasso. O resultado daquele sorteio foi o compasso 9/8 e as tonalidades de Sol Maior e Mi bemol menor.

Mesmo que seja desejado utilizar apenas uma tonalidade para compor uma peça, o fato de ser sorteado também se torna um desafio por levar a serem utilizadas tonalidades pouco trabalhadas pelo compositor.

6.3. IMPROVISACÃO POR LOOP

A ideia desse procedimento é improvisar em cima de pequenos fragmentos musicais. Durante a realização deste trabalho, a improvisação por loop foi feita com o auxílio de um pedal de looper, no qual foi responsável por deixar o pequeno fragmento musical em repetição. Essa possibilidade permite improvisar a partir de trechos curtos e simples, que posteriormente, se for do agrado do compositor, podem se tornar algo mais elaborado e complexo.

Como se tratam de pequenos trechos, é interessante que sejam trabalhados poucos acordes como base harmônica. A utilização de cadências mais comuns, como ii - V7 - I ou IV - V7 - I é válida, e pode também ser explorada de maneira mais simples, como apenas ii - V7 ou V7 - I. A música “Início de Outono”, que será apresentada mais adiante neste trabalho, foi composta usando essa maneira de compor.

A ideia de improvisar a partir de pequenos trechos permite que o compositor improvise com mais liberdade e explore ao máximo as possibilidades dentro de um conteúdo simples. Utilizar acordes do mesmo centro tonal também é uma boa dica, pois permitirá que o músico improvise utilizando apenas uma escala, dando à liberdade de transitar livremente dentro da mesma.

Esse exercício também permite que o improvisador explore dinâmicas, densidade, ritmo, tudo isso dentro de poucos acordes. Na hora de improvisar, pode-se pensar em tocar pequenas frases de apenas 4 notas, por exemplo, ou passagens mais rápidas, ou notas longas e repetidas para ver como soam nos diferentes acordes da base harmônica.

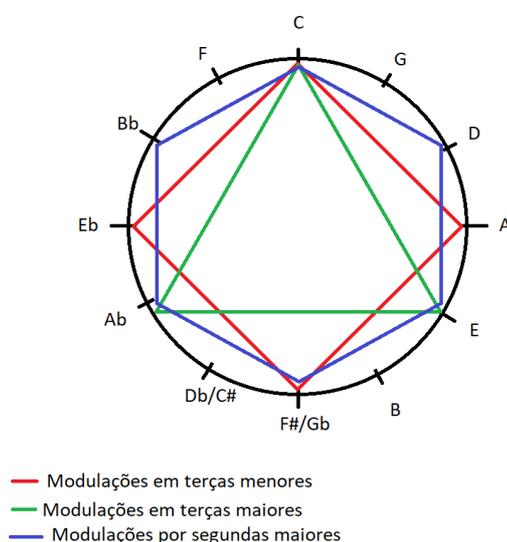
Outra possibilidade também é improvisar com acordes em cima dos acordes do loop, ou também, depois de ter definido uma melodia após improvisar, podem ser feitas substituições dos acordes, ou inserir mais acordes no meio dos que já existem.

6.4. MODULAÇÕES GEOMÉTRICAS

Esse método consiste em trabalhar a harmonia a partir de modulações de terças maiores e menores. Amazonas (2018), chama esse conceito de Sistema Arqueométrico, por criar uma geometria dentro do ciclo de quintas.

A utilização desse procedimento para composição permite modular em terças, tanto maiores quanto menores, e quando isso é observado dentro do ciclo de quintas, percebe-se a formação de figuras geométricas, como um triângulo e um quadrado (figura 1). Sendo que o triângulo representa as modulações em terças maiores e o quadrado as modulações em terças menores. As modulações por terças acabam sendo menos usadas do que as de quintas e quartas, pois geram uma alteração maior nas armaduras de clave. Essa diferença nas armaduras acaba se tornando um desafio para o compositor quando o mesmo não está acostumado a utilizar tais modulações. O intuito desse exercício é trazer novas possibilidades de caminhos para o compositor, além de tirá-lo de sua zona de conforto. As modulações podem ocorrer tanto para tonalidades maiores quanto para menores, por exemplo: Pode-se escolher fazer uma modulação de terça maior a partir de Dó Maior, e ir para um tom menor, nesse caso, Mi menor.

Figura 1 - Modulações Geométricas



Fonte: Elaborada pelo autor

Além das modulações em terças, pode-se utilizar também modulações de segundas maiores ou menores. No caso das modulações por segundas maiores, será formado um hexágono no ciclo de quintas. Pode-se também interpolar entre intervalos maiores e menores (Por exemplo: terça maior, terça menor, terça maior...) ou entre tons maiores e menores.

A música “Improvisasamba”, que será relatada posteriormente, foi composta utilizando o pensamento de modulação por terças menores, partindo de Dó Maior. No caso desta composição, foi escolhido trabalhar apenas centros tonais maiores.

6.5. INTERVENÇÕES MELÓDICAS

Para compor dessa forma, é importante já ter uma harmonia definida. Esse exercício tem a intenção de aprimorar a elaboração de melodias a partir do improviso. Com uma harmonia já definida, deve-se mapear os materiais que serão usados durante a improvisação, como os centros tonais pelos quais a harmonia transita, escalas, arpejos, idiomas, etc.

Outros fatores podem ser levados em consideração na hora de utilizar esse processo, como dinâmica e densidade. Pode ser interessante também limitar o número de notas usadas por frase, a fim de criar motivos curtos que podem ser variados se tornando um tema, ou também, criar frases mais longas. Além disso, pode-se escolher sobre o uso ou não de saltos ou a preferência por graus conjuntos.

Esse exercício pode ser utilizado a partir de resultados obtidos em outras metodologias citadas, como por exemplo: durante uma prática diária foi composta uma sequência harmônica e posteriormente esse material foi utilizado como base para uma intervenção melódica. Processo parecido com esse aconteceu em “Improvisasamba”, onde a harmonia havia sido composta através de Modulações Geométricas, e posteriormente passou por uma intervenção melódica. A música “Chamamento à Milonga” também passou por uma intervenção melódica.

6.6. INTERAÇÃO ENTRE DIFERENTES METODOLOGIAS

Essa possibilidade trata da união entre os diferentes processos já citados. Nesse caso, uma metodologia se anexa à outra, de forma que ambas se complementam. A ideia aqui já é trabalhar em cima de pequenas ideias de modo que elas se tornem mais completas.

Neste trabalho, algumas associações foram feitas, como foi o caso de “Improvisasamba”, onde a harmonia surgiu em uma prática diária em que foram trabalhadas modulações geométricas, e em outra prática diária foi feita a melodia a partir de uma intervenção melódica. Além disso, a música “Chamamento à Milonga” teve sua harmonia composta em uma prática diária e no dia seguinte, novamente em uma prática diária, passou por uma intervenção melódica.

Existem diversas formas de combinar dois processos, como por exemplo: durante uma prática diária, é composta uma sequência harmônica a partir de um sorteio de tonalidade, e após passa por uma intervenção melódica.

7. ONDE AS COMPOSIÇÕES CHEGARAM

As músicas relatadas neste capítulo foram compostas a partir da utilização das técnicas citadas acima. Dentre diversas composições elaboradas durante a realização deste trabalho, foram selecionadas quatro músicas para fazer parte do mesmo.

7.1. NUVEM DE CHUVA

A música “Nuvem de Chuva” recebe esse nome pois, devido ao fato de que a prática de compor não estava tão bem definida ao compositor quando essa composição elaborada. Houve um espanto por estar, de certa forma, saindo da zona de conforto, e a sensação obtida na hora pode ser comparada com um dia ensolarado que de repente é surpreendido por uma nuvem de chuva.

Composta em forma AABA, ela segue por um caminho harmônico incomum. A escolha dos acordes foi pensada pela sonoridade que se queria chegar, sendo

assim, surgem alguns encadeamentos diferentes do usual. Em uma análise funcional, é possível encontrar artifícios comuns do tonalismo, como dominantes e subV7, porém, a composição não foi pensada a partir disso.

Num momento de brincadeira com o instrumento, surgiram as principais ideias para essa música. Um primeiro motivo melódico (figura 2) surgiu em cima de um acorde de Bm7(11), e a partir dele, o resto da música foi composto. Por se tratar de uma peça composta na guitarra elétrica, algumas técnicas comuns ao instrumento se tornam visíveis, como ligados de *hammer on*¹ e *pull off*². Desenvolvida a partir de um improviso, procurando experimentar sonoridades e fugir dos encadeamentos mais usados, explorando a harmonia não apenas de maneira funcional, usando como guia, a curiosidade em saber onde aquilo iria levar.

Figura 2 - Motivo Melódico de “Nuvem de Chuva”



Fonte: Elaborada pelo autor.

7.2. INÍCIO DE OUTONO

Início de Outono é uma música instrumental, composta no início do mês de Abril, e por isso recebe este nome. A sonoridade da música remete muito ao clima e contexto em que ela foi composta, uma mistura de calor e frio, próprio do início de outono na região sul do Brasil. Essa composição é resultado de exercícios de composição que utilizam a improvisação como ferramenta.

Sua primeira parte foi composta a partir da utilização em Loop dos acordes F7M e Gm7, que foram tocados utilizando uma guitarra elétrica e um pedal de looper. O tema da primeira parte surgiu enquanto era feito um improviso melódico em cima do loop. Durante a improvisação, surgiu o primeiro motivo melódico (figura

¹ *Hammed on*: técnica de ligado ascendente comum em violão, guitarra elétrica e baixo elétrico que consiste em dar uma “martelada” com o dedo na casa desejada;

² *Pull off*: técnica de ligado descendente comum em violão, guitarra elétrica e baixo elétrico que consiste em remover um dos dedos da escala dando uma leve puxada para baixo.

3) e a partir dele, através de improviso, surgiu o segundo motivo melódico (figura 4), servindo como resposta para o primeiro. Após isso, a harmonia teve uma pequena alteração, onde os acordes deixaram de ser apenas F7M e Gm7, com o acrescentamento dos acordes Dm7 e Bb7M, e tanto o primeiro quanto o segundo motivo foram repetidos (figura 5).

Figura 3 - Primeiro Motivo Melódico



Fonte: Elaborada pelo autor

Figura 4 - Segundo Motivo Melódico



Fonte: Elaborada pelo autor

Figura 5 - Parte "A" completa

Fonte: Elaborada pelo autor

A segunda parte surgiu no dia seguinte, novamente durante a prática de exercícios composicionais, onde um novo motivo melódico surgiu (figura 6), novamente através de um improviso, e a partir dele, foi elaborado um novo fragmento, servindo como uma parte "B" (figura 7) para a música.

Figura 6 - Motivo Melódico Inicial da Parte “B”

Fonte: Elaborada pelo autor

Figura 7 - Parte “B” Completa

Fonte: Elaborada pelo autor

Os demais instrumentos gravados foram sendo acrescentados posteriormente. Na repetição da parte A, durante as exposições do tema, tanto no início quanto no fim, foi gravada uma guitarra fazendo o tema em terças, e na parte B, uma guitarra faz o tema uma oitava acima, resultando num efeito semelhante a um pedal de Chorus. Além disso, ainda tem uma guitarra e um violão que fazem os acordes e um baixo com bastante movimentação rítmica, completando assim a base da música. Uma guitarra extra foi adicionada, a ideia inicial era utilizar um slide, porém na ausência de um, foi utilizado um isqueiro de metal, e o resultado foi bem semelhante.

Foram feitas duas voltas de improvisação, sendo uma na guitarra e outra no violão. O improviso feito na guitarra teve uma intenção majoritariamente melódica, totalmente baseada na escala da tonalidade da música. O improviso do violão foi feito explorando intervalos, principalmente intervalos de terça. O uso desses diferentes pensamentos resultou em um contraste entre timbres, sonoridades e dinâmicas na parte que foi aberta ao improviso. Mesmo com a guitarra sem efeitos, resultando num timbre “limpo”, a diferença de timbres ficou muito clara. Outro detalhe é que o solo do violão foi feito sem uso de palhetas, o que seria comum para um guitarrista quando toca violão, trazendo um desafio técnico bastante divertido na hora da gravação.

Por fim, o tema é apresentado novamente, com algumas diferenças em relação ao início. Dessa vez, a guitarra slide e o violão solo permanecem fazendo

pequenas intervenções enquanto a melodia do tema é tocada, causando uma espécie de contraponto.

7.3. IMPROVISASAMBA

Um samba cujo tema é em uma única parte, com 12 compassos, e que sua harmonia se repete dando base ao improviso, essa é 'Improvisasamba'. O nome é resultado da junção das palavras improvisação e samba, refletindo um pouco o que acontece dentro da música.

A harmonia da música foi composta com a ideia de transitar por quatro centros tonais diferentes, através de modulações de terça menor. A música inicia em Dó Maior, e a partir daí os outros três tons utilizados já surgiram. Como a ideia era modular por terças menores, quando iniciado em Dó, os outros tons obtidos foram: Mi bemol Maior, Sol bemol Maior e Lá Maior. Sabendo os tons que seriam utilizados, a estrutura do tema acabou sendo definida "instintivamente", onde cada acorde ocupou um compasso, e cada centro tonal durou 4 compassos. Cada centro tonal teve movimentos bem comuns, em Dó Maior, foi feito o movimento I - V7 - ii - vii, onde o dominante (G7) foi substituído por um dominante substituto, nesse caso, o C#º, tendo como resultado um baixo cromático ascendente entre C7M e Dm7(9). O sétimo grau, um Bm7(b5) acabou servindo como dominante substituto para o acorde de Cm7(11) que vem posteriormente. O próximo tom utilizado foi Mi bemol Maior, e o movimento harmônico utilizado foi a cadência vi - ii - V7 - I, e foi trabalhada sem substituições de acordes, assim como no tom de Sol bemol Maior, que vem na sequência, onde a cadência utilizada nesse fragmento é ii - V7 - I - vi. Para finalizar a harmonia da música, vem o tom de Lá Maior, e a cadência utilizada foi pensada a partir do movimento "subdominante - dominante - tônica", onde o subdominante foi substituído pelo subdominante do tom homônimo menor, resultando em um empréstimo modal, e o dominante foi substituído pelo sétimo grau, resultando em um baixo cromático ascendente que chega em A7M. No último compasso, é feito um ii - V7 para Dó Maior, preparando para a repetição da harmonia.

O tema foi elaborado a partir de improvisos em cima da harmonia da música, onde era respeitada a escala de cada centro tonal. Alguns pontos podem ser destacados como importantes para a criação do tema, entre eles: a utilização de frases com movimento rítmico mais rápido, com o uso de colcheias e semicolcheias; frases curtas que tivessem motivos semelhantes aos usados anteriormente, e ideia de criar uma “resposta” à frase tocada antes. O motivo rítmico utilizado em todas as frases é o mesmo (figura 8). Foi procurado sempre ficar dentro do idioma do samba, embora fugisse muito da zona de conforto do compositor. Como resultado, pode-se dizer que é um tema animado, com a melodia pouco complexa, com poucos saltos, e apesar do uso de figuras rítmicas como semicolcheias, não é rápido demais, trazendo assim uma simplicidade em cima de uma harmonia mais complexa.

Figura 8 - Motivo Rítmico



Fonte: Elaborada pelo autor

A música consiste na repetição desses 12 compassos de harmonia, e ali é apresentado o tema, tem-se uma abertura para improvisação e no final o tema é reapresentado. Improvisar nessa música é um grande desafio, pois a sua harmonia contém modulações que tem grandes diferenças na armadura de clave, e passagens rápidas por cada centro tonal, além de conter alguns acordes substitutos que trazem consigo notas diferentes das armaduras daquele momento, dificultando ainda mais para quem está improvisando.

7.4. CHAMAMENTO À MILONGA

Durante os primeiros dias de frio do ano de 2021, surgiu “Chamamento à Milonga”, uma milonga calma e fria. Como o clima é comumente presente na hora da escolha de nomes para as composições, o nome “Chamamento à Milonga” também pode ser relacionado com um chamamento ao frio inverno do sul do Brasil.

A música inicia com um pequeno improviso de violão solo, onde a ideia era misturar melodia e harmonia, sendo assim, foram tocados os acordes e a partir deles pequenas frases foram improvisadas, seguindo assim até o momento em que começa o dedilhado no acorde de Lá Menor, chamando o tema.

Composta por uma parte “A” e uma parte “B”, a música foi criada utilizando alguns elementos comuns da milonga, como a tonalidade menor, nesse caso, Lá menor, e o baixo fazendo o movimento tônica - sexta - quinta do acorde (figura 9). A parte A da música é composta pelos seguintes acordes: Am - Am/G - Am/F# - Fm7 e E7(b13), tendo uma baixo cromático descendente. A parte B começa com um movimento de ii - V7 - I para Dó Maior, porém o dominante (G7) foi substituído pelo Db7(#9), resultando novamente em baixo cromático descendente. Feito isso, a harmonia vai para F7M(9), E7(b9) e Am, e como essa harmonia se repete, na primeira casa da repetição ainda tem um A7 para preparar para o Dm7(9) que é o primeiro acorde da sequência.

Figura 9 - Motivo de Milonga



Fonte: Elaborada pelo autor

O tema foi composto utilizando a mesma técnica citada em “Improvisasamba”, onde foi feito um improviso em cima da harmonia. Como pensamentos para esse improviso, destacam-se a preferência pelo uso de graus conjuntos, frases curtas e com notas longas (figura 10), ideia de pergunta e resposta. O acorde dominante na tonalidade menor permitiu o uso também da escala menor harmônica para a composição do tema, trazendo um resultado inesperado e surpreendente ao compositor.

A seção dos solos inicia com uma frase de violão que dura toda a parte “A”, que foi elaborada pensando nas notas dos acordes de maneira que soasse como uma espécie de arpejo, começando com Lá - Mi - Fá (tônica, quinta e sexta menor de lá menor), depois Sol - Mi - Fá, assim por diante, mantendo o Mi e o Fá e

trocando a primeira nota da frase de acordo com o baixo do acorde (figura 11), até chegar em Fm7 e E7 onde são feitos os arpejos dos acordes. Após essa frase, o violão continua com um improviso que ocupa a parte B, e depois entra a guitarra elétrica improvisando uma volta completa da harmonia. Os improvisos, tanto do violão quanto da guitarra, buscaram seguir o idioma da milonga. A parte improvisada do violão foi mais curta que a da guitarra, e foi apenas melódica, sem muito uso de intervalos. O improviso da guitarra, também melódico, trouxe como contraste a questão do timbre, uma vez que a guitarra elétrica ainda é pouco usada em solos de milonga.

Figura 10 - Início do tema da Parte "A"



Fonte: Elaborada pelo autor

Figura 11 - Frase de Violão Solo



Fonte: Elaborada pelo autor

8. CONCLUSÃO

Ao longo do meu caminho pela música, a área da improvisação sempre me despertou interesse, e em contraponto a área da composição nunca foi completamente explorada. Houve, diversas vezes, tentativas de estudar e compor novos sons, porém, nunca de maneira concreta e definitiva, e pouquíssimas vezes de maneira eficaz. Este trabalho surgiu com a necessidade e a possibilidade de pesquisar e imergir no campo da composição, utilizando como ponto de partida a improvisação,

Há pelo menos quatro anos, meu estudo em improvisação partiu para o modelo praticado no jazz, e a partir daí, meu conhecimento em escalas, harmonia,

arpejos e fraseado foi crescendo dia após dia. Meu estudo de improvisação sempre teve como objetivo a transmissão de sentimentos, e por muitas vezes alguns elementos mais usuais foram deixados de lado, como estudo de frases, fazendo com que eu criasse uma tendência improvisacional com semelhanças ao território da livre improvisação. Durante a elaboração dessa pesquisa, principalmente no último semestre, busquei pesquisar mais sobre frases, a fim de tentar entender outros improvisadores e também ampliar minhas possibilidades dentro da improvisação, trazendo novas sonoridades. Nesse meu estudo, por mais pequeno que tenha sido, sempre busquei analisar as frases de maneira que eu pudesse entender o conteúdo usado a fim de incorporar isso à minha prática.

Dentre os desafios que surgiram ao longo do processo de formação desta pesquisa, a escrita se tornou um obstáculo. Por diversas vezes, em conversas com a orientadora Ana Fridman, comentamos sobre essa trava que estava me assombrando e fazendo com que o trabalho não fluísse da maneira que eu gostaria. Essa mesma trava que havia me perseguido, voltou a aparecer durante o segundo semestre de pesquisa, onde surgiu a necessidade de compor novas músicas. Na primeira banca eu havia apresentado uma composição, e a intenção era apresentar mais uma para o fim do trabalho, porém havia uma grande dificuldade em compor novos materiais. A parte da improvisação estava ficando cada vez mais bem resolvida, mas como eu iria compor novas músicas? As técnicas citadas anteriormente foram as responsáveis por tornar essas composições reais. Como dito antes, eu tinha pouca experiência com composição, e a prática frequente desses exercícios tornou esse processo mais natural, e o que inicialmente iria conter duas músicas, acabou se tendo quatro, e ainda assim algumas ideias foram deixadas de lado.

Não bastasse todo o conhecimento que este trabalho me proporcionou no assunto da composição, improvisação, e até mesmo em áreas da filosofia, conteúdos extras foram pesquisados, sendo um deles, a produção musical. Meu conhecimento nessa área era muito restrito, eu basicamente sabia “apertar o botão vermelho” para gravar. Até então eu não era habituado a gravar minhas músicas, e durante a realização dessa pesquisa surgiu a necessidade de me aprimorar para conseguir gravar os exemplos de composição resultantes desse trabalho. Busquei

esse conhecimento de maneira autodidata, uma vez que, como venho de uma família classe média e minha renda também é restrita, não havia dinheiro para investir em cursos de produção. Apesar disso, participei de Festivais de Música, como o FIMUCA, onde consegui adquirir um pouco de conhecimento nesse assunto, além disso, acessei muito conteúdo gratuito, disponível principalmente na plataforma Youtube, como por exemplo, o canal Chrys Gringo. Tudo isso contribuiu para que as músicas exemplificadas neste projeto fossem gravadas da melhor maneira que eu consegui. A falta de orçamento também fez com que eu não pudesse contratar instrumentistas para gravação, sendo assim, esse projeto também contribuiu para que eu estudasse mais sobre contrabaixo elétrico e violão. Apesar de eu já tocar violão há muito tempo, como meu instrumento principal é a guitarra elétrica, há algumas nuances do tocar violão que me exigiram estudo.

Outra questão que surgiu na hora de gravar, é que devido ao fato de eu não ser habituado a gravar, durante as primeiras semanas do período destinado às gravações eu não ficava completamente à vontade, isso resultava em um “branco”, onde eu ficava estaqueado e as ideias simplesmente desapareciam. Em uma das reuniões de orientação cheguei a comentar “Parece que quando eu aperto o botão para gravar eu aperto também um botão na minha cabeça que faz com que as ideias se percam”. Isso foi se resolvendo com o passar dos dias, onde eu fui adaptando a essa ideia de me gravar.

O processo de produção desse trabalho também trouxe um autoconhecimento, afinal permitiu que eu explorasse um pouco do que se passa dentro de mim também. “Para Onde Isso Vai Me Levar” surge em um momento delicado em minha vida, em um contexto de pandemia, onde a incerteza se fez forte. E afinal, para onde isso me levou? Essa pesquisa me trouxe “Uma nuvem de Chuva”, me levou para o “Início de Outono”, passei por um “Improvisasamba” e conheci o “Chamamento à Milonga”. Além disso, esse trabalho me trouxe uma carga de autoconhecimento e uma vontade maior de explorar esses caminhos e produzir através deles.

9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIEL, Luzilei; COSTA, Rogério Luiz Moraes; KELLER, Dámian. **Comprovisação; Abordagens Desde a Heurística Estética em Eco Composição**. In: SBCM - XV Simpósio Brasileiro de Computação Musical, Campinas/SP, p. 169-180, 2015.

AMAZONAS, Marcelo. **Como compor a sua trilha sonora - O SISTEMA ARQUEOMÉTRICO**. Youtube, 2018. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=MgM4pVa7ekg&t=155s> (Acessado em março de 2021)

BRITO, Maria Teresa Alencar de. **Por uma educação musical do pensamento: novas estratégias de comunicação**. 297 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. **O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação**, Tese (doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. **A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze**. Per Musi, Belo Horizonte, n.26, p.60-66, 2012.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia** (3ª Ed). São Paulo: Perspectiva, 2008.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. V.4**, São Paulo, Editora 34, 1997.

MURRAY, J. William e BOREM, Fausto. **O Jazz de Bill Evans: formação, influências, obras e estilo composicional**. Per Musi, Belo Horizonte, n.28, p.21-34, 2013.

SCHAEFFER, Pierre. **À la recherche d'une musique concrète**. Paris: Seuil, 1952,

10. Anexos

ANEXO A - Partitura base de "Nuvem de Chuva":

Nuvem de Chuva

Lucas Loro Piano

Bm7(11) A7M Gm7 C7(b9) Fm7
 5 Bb7 Bbm7 C7 Cm7 C#o D7M(9)
 9 D7(9) G7M Gm6 Gb7(#11)
 13 Bm7(11) A7M Gm7 C7(b9) Fm7
 17 Bb7 Bbm7 C7 Cm7 C#o D7M(9)

ANEXO B - Partitura base de "Início de Outono"

Início de Outono

Lucas Loro Piano

$\text{♩} = 95$

F7M Gm7 F7M Gm7

5 Dm7 B♭7M Dm7 B♭7M

9 F7M Gm7 F7M Gm7

13 Dm7 B♭7M Dm7 B♭7M

17 Am7 Dm7 F7M(9) Gm7(9) Am7 Dm7 F7M(9) Gm7(9)

21 Am7 Dm7 F7M(9) Gm7(9) Am7 Dm7 F7M(9) Gm7(9)

25 F7M Gm7 F7M Gm7

Musical notation for measures 25-28. Measure 25: F7M chord, notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 26: Gm7 chord, notes G4, Bb4, D5. Measure 27: F7M chord, notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 28: Gm7 chord, notes G4, Bb4, D5.

29 Dm7 Bb7M Dm7 Bb7M

Musical notation for measures 29-32. Measure 29: Dm7 chord, notes D4, F4, Ab4, C5. Measure 30: Bb7M chord, notes Bb4, D5, F5, Ab5. Measure 31: Dm7 chord, notes D4, F4, Ab4, C5. Measure 32: Bb7M chord, notes Bb4, D5, F5, Ab5.

ANEXO C - Partitura base de "Improvisasamba"

Improvisasamba

Lucas Loro Piano

$\text{♩} = 80$

C7M

C \sharp o

Dm7(9)

B \emptyset

5

Cm7(11)

Fm7(9,11)

B \flat sus7(9)

E \flat 7M(9)

9

A \flat m7

D \flat 7(9)

G \flat 7M

E \flat m7

13

Dm7

G \sharp \emptyset

A7M

Dm7(9)

G7(13)

ANEXO D - Partitura base de "Chamamento à Milonga"

Chamamento à Milonga

Lucas Loro Piano

Am Am/G Am/F# Fm7

5 E7 Am

9 Am Am/G Am/F# Fm7

13 E7 Am A7

17 Dm7(9) Db7(#9) C7M F7M(9)

21 E7(b9) Am A7

25 Dm7(9) Db7(#9) C7M F7M(9)

29 E7(b9) Am A7

ANEXO E - Frase de violão no solo de "Chamamento à Milonga"

Frase solo de Violão

Lucas Loro Piano

The musical score is written in 4/4 time and consists of four lines of music. The first line contains four measures with chords Am, Am/G, Am/F#, and Fm7. The second line starts at measure 5 with chords E7 and Am. The third line contains four measures with chords Am, Am/G, Am/F#, and Fm7. The fourth line starts at measure 13 with chords E7 and Am. The piece concludes with a double bar line.

Am Am/G Am/F# Fm7

5 E7 Am

9 Am Am/G Am/F# Fm7

13 E7 Am